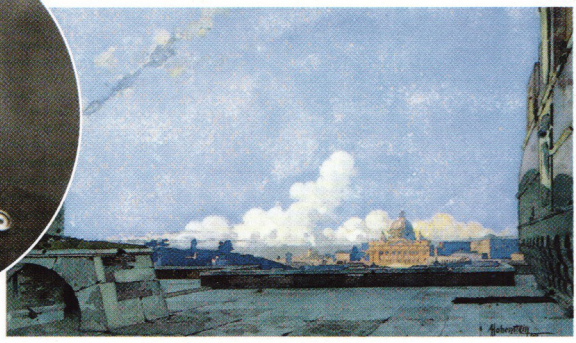
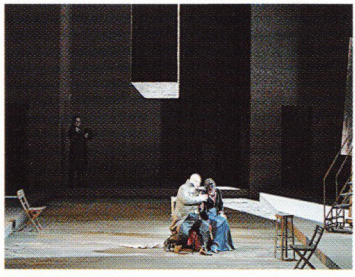
TEATRO ALLA SCALA

Stagione 2010/2011

Tosca

di Giacomo Puccini





TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

Stato Italiano

RegioneLombardia

Milano
Comune di Milano

Provincia di Milano

CAMERA DI COMMERCIO MILANO

fondazione cariplo

PIRELLI

eni

FININVEST
Finanziaria d'investimento Fininvest

GENERALI

Enel

Fondazione Banca del Monte di Lombardia

MAPEI

BPM
Banca Popolare di Milano

SEA AEROPORTI DI MILANO
LINATE E MALPENSA

a2a

INTESA SANPAOLO

Posteitaliane

MILANO PER LA SCALA
fondazione di diritto privato

ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente	**Letizia Moratti** *Sindaco di Milano*
Vice Presidente	**Bruno Ermolli**
Consiglieri	**Stéphane Lissner** **Francesco Micheli** **Corrado Passera** **Guido Podestà** **Aldo Poli** **Massimo Ponzellini** **Paolo Scaroni** **Fiorenzo Tagliabue**

Stéphane Lissner
Sovrintendente e Direttore artistico

Maria Di Freda
Direttore generale

Gastón Fournier-Facio
Coordinatore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente	**Angelo Provasoli**
Membri effettivi	**Mario Cattaneo** **Marco De Luca**
Membro supplente	**Nadia Palmeri**

Sommario

6 *Tosca* in breve

7 Il soggetto

9 ... la musica

12 Giacomo Puccini.
Cronologia della vita
e delle opere

14 Discografia essenziale

Testi tratti dal Programma di sala
di *Tosca*,
Teatro alla Scala, Stagione 2010/2011

TEATRO ALLA SCALA

Prima rappresentazione
Martedì 15 febbraio 2011, ore 20

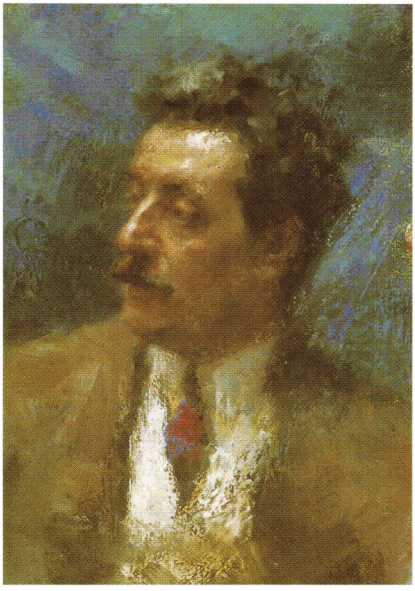
REPLICHE

Febbraio

Giovedì 17, ore 20 - Turno O
Domenica 20, ore 15 - Turno N
Martedì 22, ore 20 - Turno M
Venerdì 25, ore 20 - Turno G
La ScalaUNDER30
Domenica 27, ore 15 - Fuori Abb.

Marzo

Mercoledì 2, ore 20 - Fuori Abb.
Venerdì 4, ore 20 - Fuori Abb.
Domenica 6, ore 14.30 - Fuori Abb.
Mercoledì 23, ore 20 - Fuori Abb.
Venerdì 25, ore 20 - Fuori Abb.



Arturo Rietti.
Ritratto di Giacomo Puccini.

A cura del
Servizio Promozione Culturale
del Teatro alla Scala

DISPENSA N. 3

Tosca

Melodramma in tre atti

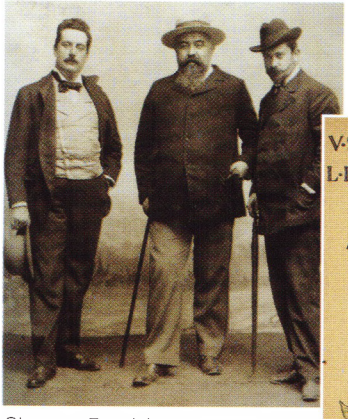
Libretto di
Luigi Illica e **Giuseppe Giacosa**

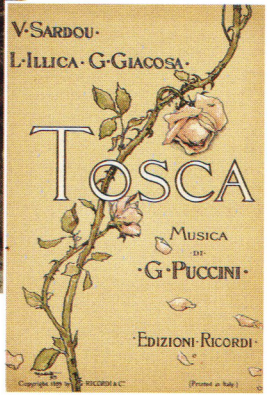
Musica di
Giacomo Puccini

TOSCA IN BREVE

di Emilio Sala

Tosca venne rappresentata per la prima volta nel 1900 (Roma, Teatro Costanzi), sicché la sua posizione storica – sul crinale del nuovo secolo – appare oltremodo simbolica. In questa opera, tratta dall'omonimo dramma di Victorien Sardou, il compositore lucchese spinge risolutamente verso un tipo di sperimentazione che giustifica l'ammirazione provata per *Tosca* da musicisti d'avanguardia come Arnold Schönberg ed Alban Berg. Eppure, in questo capolavoro, la critica vide fino a non molto tempo fa un melodrammone tutto effetti e sentimentalismo a buon mercato. Non che manchino le suggestioni veriste: si vedano per esempio le campane e lo stornello del pastore che aprono il terzo atto. Così come non mancano i richiami al melodramma parascapigliato: il morboso legame fra Tosca e Scarpia sembra infatti esemplato su quello che unisce soprano e baritono nella *Gioconda* di Ponchielli-Boito (a partire dallo status professionale delle due coppie di personaggi: Gioconda è una "cantante girovaga", Tosca una cantante lirica; Barnaba è una spia corrotta, il barone Scarpia il comandante della polizia segreta). Ma la violenza dei contrasti, l'unione di fede oppressiva e autoritarismo incombente, erotismo e sadismo, la declamazione esasperata durante la scena della tortura, gli stessi accordi di Scarpia così esplosivi e brutali, insomma tutto ciò sembra avere più a che fare con un espressionismo ante litteram che non con il contemporaneo verismo. Lo spiegò con la solita lucidità critica Fedele D'Amico già venticinque anni or sono: «*Salome*, *Elektra*, *Wozzeck*: si dovrà ben trovare il coraggio, un giorno o l'altro, di nominare *Tosca* nella lista; cronologicamente verrebbe al primo posto». D'altra parte, lungi dall'essere un coacervo di momenti musicali più o meno pregnanti sullo sfondo di un'ambientazione bozzettistica, il linguaggio musico-drammatico di *Tosca* appare davvero coerente e compatto. Certo, spiccano le "romanze" emotivamente intensissime e isolabili dal flusso drammatico: «Vissi d'arte», «E lucevan le stelle», ecc. Ma l'attenzione posta da Puccini sulla continuità dell'azione è tale che egli fu tentato fino all'ultimo di sacrificare la preghiera di Tosca in quanto momento troppo lirico-contemplativo. Passando alla "posizione" dell'aria di Cavaradossi del terz'atto, assente nel dramma di Sardou, essa suscitò non a caso l'entusiasmo del vecchio Verdi che conobbe la riduzione di Illica nel 1894 a Parigi. Comunque sia è l'intrecciarsi dei motivi ricorrenti e delle cellule tematiche che garantisce la compattezza di cui si diceva. Un tessuto leitmotivico che raggiunge in *Tosca* una coesione del tutto inedita nel panorama dell'opera italiana. E che ha fatto storcere il naso a molti critici per i quali si tratta comunque di un'applicazione esteriore e superficiale della tecnica wagneriana. Ma credo che l'assimilazione-personalizzazione pucciniana della tecnica leitmotivica possa essere paragonata a quella di altri compositori della sua generazione, in primis Debussy e Richard Strauss. Si prenda il caso del motivo di Scarpia, ossia i tre accordi già citati che aprono l'opera e che vengono ripresi innumerevoli volte. La forza e la violenza di tale motivo hanno qualcosa di plateale e di iperbolico. Ma lo spessore drammatico di quel gesto sonoro così enfatico è





Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica in una fotografia del 1895.

a ben guardare tutt'altro che da sottovalutare. Com'è stato fatto notare, i tre accordi sono improntati ad una sorta di modalismo pseudoecclesiastico che associano il personaggio di Scarpia al potere papale, la sua ansia perversa al controllo poliziesco-clericale incombente su tutta l'opera. Quando il motivo di Scarpia riappare, dopo la sua morte, alla fine dell'introduzione orchestrale del terzo atto, il significato drammatico appare evidente: il potere di Scarpia aleggia ancora nell'aria.

In conclusione, a Puccini riesce una sorta di miracolo: la sperimentazione e l'aggiornamento linguistico, così importanti da *Tosca* a *Turandot*, si fondono mirabilmente con l'immediatezza e l'efficacia comunicativa del modello melodrammatico. Una strada che nessuno dei compositori della generazione successiva sarebbe stato più in grado di percorrere.

Hariclée Darclée. la prima interprete di Tosca a Roma, 14 gennaio 1900.

Eva Tetrazzini nel ruolo di Tosca nell'atto I, 1905.

Elena Bianchini Cappelli nell'atto I di *Tosca*, 1905.

IL SOGGETTO

di Alberto Bentoglio

Atto primo

La Chiesa di Sant'Andrea della Valle, Roma, giugno 1800.

Da poco evaso dalle carceri di Castel Sant'Angelo, il prigioniero politico Cesare Angelotti si è rifugiato nella cappella di famiglia della sorella, la marchesa Attavanti. Il pittore Mario Cavaradossi, intento a dipingere l'immagine di Maria Maddalena – alla quale ha dato il volto della Attavanti, da lui scorta più volte nella cappella – ha riconosciuto e soccorso Angelotti, di cui condivide la fede rivoluzionaria. Tuttavia, l'improvviso sopraggiungere della celebre cantante Floria Tosca, amante di Cavaradossi, ha costretto il fuggiasco a nascondersi nuovamente nella cappella. All'evidente imbarazzo di Mario, Tosca si insospettisce. Il suo dubbio e la sua gelosia accrescono quando riconosce nel dipinto il volto della marchesa Attavanti, che ella crede sua rivale in amore. Ma l'amato la tranquillizza e, per congedarla rapidamente, le dà un appuntamento per quella stessa notte alla sua villa. Non appena Tosca si allontana, Cavaradossi fugge con Angelotti. Nel frattempo, l'evasione è stata scoperta e il capo della polizia, il temuto barone Scarpia, è giunto in chiesa sulle tracce del prigioniero. Da alcuni indizi significativi egli ha compreso che Angelotti è fuggito, aiutato da Cavaradossi. Insospettita dall'assenza dell'amato e irritata dalle insinuazioni di Scarpia, Tosca, credendosi tradita, si precipita verso la villa di Cavaradossi. Il capo della polizia ordina al suo agente Spoletta di seguirla. Indi, partecipa al solenne rito del Te Deum, pregustando la morte di Cavaradossi e l'amore di Tosca.

Atto secondo

La camera di Scarpia al piano superiore di Palazzo Farnese.

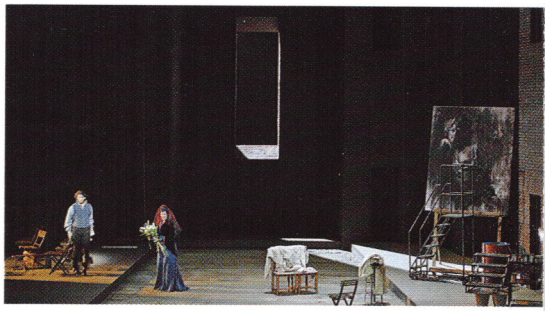
In attesa di notizie sulla cattura dell'evaso,

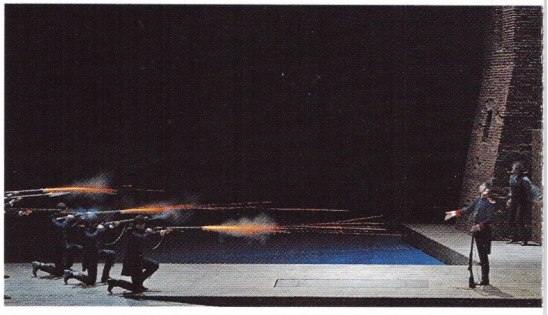
Scarpia sta cenando nella sua camera. Dalle stanze del palazzo giunge l'eco di una festa di corte dove si sta esibendo Floria Tosca. Dopo avere interrogato Cavaradossi che ha negato di conoscere il nascondiglio di Angelotti, Scarpia ne chiede notizia a Tosca, la quale, tuttavia, elude abilmente le sue insidiose domande. Ma alle urla di Mario, messo sotto tortura nella stanza vicina, la donna non riesce più a mentire e rivela il nascondiglio dell'evaso. Ricondotto sanguinante nella stanza di Scarpia, Mario comprende che Tosca non ha taciuto e, disperato, la maledice. Alla notizia della vittoria di Bonaparte, Cavaradossi inneggia alla libertà, prima di essere trascinato in carcere. Rimasto solo con Tosca, Scarpia le offre brutalmente la vita dell'amato in cambio di una notte d'amore. La donna dapprima rifiuta, poi, alla notizia del suicidio di Angelotti e dell'imminente fucilazione di Mario, cede al ricatto. Scarpia le fa credere, allora, di predisporre una falsa fucilazione per salvare Cavaradossi, ma contemporaneamente ordina a Spoletta un'esecuzione regolare. Consegnato a Tosca un lasciapassare che le consentirà di partire liberamente dallo Stato Pontificio con il suo amato, Scarpia si avventa su di lei. Ma Tosca lo uccide con un coltello e si allontana, dopo essersi impossessata del lasciapassare.

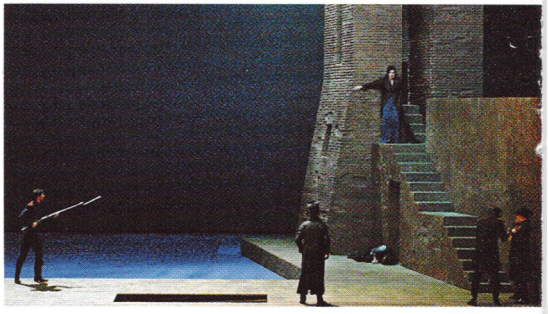
Atto terzo

La piattaforma di Castel Sant'Angelo.

In attesa della fucilazione, Cavaradossi rimpiange i momenti d'amore trascorsi con Tosca. Ma i ricordi malinconici sono presto interrotti dal sopraggiungere dell'amata che gli mostra il lasciapassare con cui potranno fuggire e poi gli confessa l'omicidio di Scarpia. Prima di allontanarsi, Tosca illustra a Mario la messinscena della falsa fucilazione cui egli dovrà sottostare. Come se assistesse a una scena teatrale, Tosca dirige da lontano la morte di Mario. Ma ben presto ella comprende che la fucilazione è realmente avvenuta. Al sopraggiungere delle guardie che hanno ormai scoperto l'assassinio del capo della polizia, Tosca disperata sale sul parapetto e si lancia nel vuoto, invocando per Scarpia la punizione divina.







Immagini di *Tosca* nella versione andata in scena alla Bayerische Staatsoper di Monaco, giugno 2010.

... LA MUSICA

di Raffaele Mellace

Il dramma di *Tosca* è racchiuso nella concatenazione iniziale di tre accordi, che gettano l'ombra di Scarpia sull'intero lavoro. La dissonanza di tritono, il *diabolus in musica*, forma una diagonale dell'orrore, tesa tra il si bemolle grave dei contrabbassi e il mi naturale acuto dell'ottavino. Lo spettatore viene catapultato nel vivo dell'azione. Un massiccio ritmo sincopato e un tema discendente accompagnano l'irruzione in scena del console Angelotti.

L'orchestra accompagna la ricerca della chiave con una raffinata scrittura di stampo cameristico, al termine della quale tuttavia compare, come una nuvola nera, una nuova versione del trittico di Scarpia. Una futile marcetta in do maggiore, invece, dipinge il Sagrestano per quello che è, una figura ipocrita e volgare. Il contrasto infatti con la drammatica musica circostante mette in luce l'indole del personaggio, più interessato al paniere che all'arte.

Puccini presenta il suo eroe con un luminoso mi maggiore, sottolineando l'energia giovanile del pittore. La musica rivela però i suoi sentimenti, anticipando un motivo del duetto d'amore. Il ritratto di Tosca suscita un'aria tersa e trasparente in fa maggiore, "Recondita armonia", che il borbottare del sagrista riporta bruscamente nel flusso dell'azione. La vicenda cammina a passo lesto e Puccini sfrutta con grande abilità la tecnica dei motivi per ravvivare il racconto. Con poche pennellate di musica Cavaradossi riconosce Angelotti, lo rifocilla e si prepara a calmare la gelosia di Tosca. L'ingresso della cantante segna l'inizio di un'ampia scena, che forma un percorso armonico da la bemolle maggiore a mi maggiore. Tosca entra sospettosa e pronta a scatenare una scenata, ma la dolce e sensuale melodia suonata in coppia da un flauto e un violoncello contraddice la sua apparente irritazione. Solo un aggressivo inciso cromatico ("Quella donna!...") lascia trapelare la natura violenta delle sue passioni. La donna pratica si manifesta in uno scarno recitativo, mentre la piccola donna indifesa prende forma in "Non la sospiri la nostra casetta...", che solo l'intervento finale del tenore impedisce di definire un'aria in senso stretto. Puccini però non vuole che Tosca si abbandoni troppo ai sentimenti. Basta un'occhiata al quadro per provocare un nuovo eccesso di gelosia. La musica, mescolando la festosa cadenza legata all'idea delle gioie domestiche e il ritmo sincopato di Angelotti, esprime l'agitazione interiore di Cavarodossi, che si sforza di apparire tranquillo. Il fascino del grande seduttore prorompe invece nella frase appassionata e consolatoria "Qual occhio al mondo", una cullante romanza in 9/8 tratta dalla melodia iniziale degli innamorati. Le parole di Mario scendono come un balsamo sul cuore di Tosca. A quel punto il duetto sboccia in un luminoso mi maggiore e culmina sulla parola tanto necessaria all'animo di Tosca: "t'amo".

Allontanata Tosca, Cavaradossi riprende a occuparsi di Angelotti. I motivi legati all'inseguimento, alla ricerca della chiave, alla casetta di campagna servono da sfondo al loro dialogo. Al nome di Scarpia spunta, come un marchio d'infamia, la sequenza dei tre accordi iniziali. I due amici partono e il sagrestano rientra tutto scalmanato, con una versione concitata del suo tema. Il chiasso dei ragazzi è troncato dall'apparizione di Scarpia, un colpo di scena accompagnato in orchestra, com'è ovvio, dal biglietto da visita del personaggio. La tecnica di Puccini, basata sull'uso economico e logico di brevi motivi, si sposa molto bene con una drammaturgia così incalzante e in apparenza poco adatta a un trattamento musicale. La ferrea mano del potere stringe alla gola le sue vittime. La musica riflette l'implacabile crudeltà di Scarpia per mezzo di figure ostinate, una tecnica che raggiunge il culmine nella scena finale dell'Atto I. Il *Te Deum* infatti è costruito sull'ossessiva ripetizione di due note, si bemolle e fa, suonate da due grandi e scure campane. Non è l'unico effetto realistico del lavoro, che prevede anche colpi di cannone, rulli di tamburi, interventi parlati del co-

ro. Sulla scena l'intensità sonora dell'inno e la libidine di Scarpia crescono in analoga misura. L'Atto II comincia con una nuova versione del tritono di Scarpia, che troviamo in attesa di notizie. Un intreccio di frammenti tematici rivela il groviglio dei suoi pensieri, in parte rivolti a Tosca e in parte ai suoi avversari politici. Dalla finestra aperta giungono le note di una gavotta, suonata alla festa della regina Maria Carolina.

La melodia, presa da un lavoro del fratello Michele, è abbastanza banale, ma il trattamento sonoro rivela la mano del grande autore di teatro. Scarpia enuncia i principi della sua filosofia morale in un'aria volgare nella musica quanto nel testo. Al culmine dell'enfasi, ritorna la figura iniziale, sottolineata da note robuste di violoncelli e corni sulle parole "perseguo", "me ne sazio" e "la getto". La caccia degli sbirri è andata a vuoto e Scarpia si calma solo alla notizia dell'arresto di Cavaradossi. Il flauto, nel registro basso, espone un nuovo tema, destinato a incarnare il turpe interrogatorio. Il livido effetto del motivo è moltiplicato dalla sovrapposizione della tonalità di mi minore con quella di la minore della cantata fuori scena, un mezzo semplice ed efficace per raffigurare l'ipocrisia e la bassezza del governo pontificio. Scarpia ha in mente un mezzo efferato per scoprire dov'è nascosto Angelotti. Una nuova regione armonica segna l'inizio della straziante scena della tortura, preparata da un breve interludio orchestrale in sol minore. All'inizio il tono di Scarpia è cordiale e galante,mentre Tosca finge indifferenza. Il teatrino, condotto su una cullante barcarola, crolla ben presto, per lasciare il posto al melodramma. Il palpitante tremolo delle viole divise a due e la tonalità di re minore indicano che nella stanza accanto si passa agli strumenti di tortura. Tosca è sconvolta e i salti della linea vocale esprimono la terribile tensione emotiva. Cede alla violenza di Scarpia, con un lamento che sale dall'orchestra. Ormai nessuno finge più e Mario, da fuori, la esorta apertamente a tacere. Tosca è dilaniata e la tortura riprende, su un lento ritmo di marcia funebre. Il pathos aumenta, trasportando la musica nella tonalità di fa minore. Gli insulti di Tosca eccitano il furore di Scarpia, che al culmine di una terribile salita cromatica dell'orchestra ordina di aprire le porte per ascoltare le urla del prigioniero. A questo punto non c'è più teatro, ma solo macelleria. Sull'ostinata ripetizione di una nota (re) dei contrabbassi, strumenti e voci si azzuffano in maniera selvaggia, finché la resistenza di Tosca è vinta. L'amore e il desiderio di vivere alla fine prendono il sopravvento nel cuore della donna, che riporta la musica nei confini dell'umano con un'ampia e liberatoria frase espressiva. Il trionfo di Scarpia è sottolineato da una discesa per toni interi, da do a mi, che espande il tritono armonico e proclama per così dire il suo stemma musicale.

Il dramma però incalza. La vera notizia della vittoria di Bonaparte a Marengo giunge come un colpo di fulmine e Cavaradossi esulta in un eroico concertato in re bemolle maggiore di stile verdiano, che mescola in maniera un po' superficiale i contrastanti sentimenti dei personaggi. Rimasti soli,Tosca e Scarpia si affrontano in una nuova tonalità, la maggiore. Questa volta però è Tosca a troncare i convenevoli e l'armonia vira all'improvviso nel modo minore, con un tremolo degli archi, sulla secca domanda "Quanto?...". L'osceno ricatto di Scarpia prende forma in un arioso simile a quello dell'Atto I, ma spinto nelle zone più acute del registro baritonale dalla tonalità di sol bemolle maggiore. Tosca si dibatte come una preda in trappola, finché il funesto suono del tamburo militare le ricorda che Mario sta per salire sul patibolo. Sfinita, la donna canta la splendida elegia "Vissi d'arte", un malinconio addio alla vita, espresso per intero nel modo maggiore e appena increspato di tensione drammatica prima della cadenza finale. Puccini qui racconta con grande finezza psicologica la crudeltà della situazione. Tosca infatti tenta d'impietosire il suo carnefice, impetrando la sua misericordia nella stessa tonalita "lasciva" di Scarpia, sol bemolle maggiore. Il sì finale di Tosca non è pronunciato dalla sua voce, bensì da quella di un quartetto d'archi, con una versione patetica del suo lamento amoroso. Ma l'azione divora il libretto, dalla battaglia si passa subito alle trattative. Nessuno dei due, tuttavia, rispetta i patti.

Scarpia, d'intesa con Spoletta, finge di salvare Cavaradossi e Tosca, ottenuto il lasciapassare, pianta un coltello nel cuore dell'aguzzino. La musica di Puccini mescola in questo truce finale il linguaggio armonico più ardito del tempo, come le scale per toni interi, con il plateale espressionismo della marcia funebre in fa diesis minore e della pantomima dell'uccisione. Alla fine prevale tuttavia la pietà cristiana di Tosca, che sistema le candele accanto al cadavere su un'ultima, fioca versione del tritono armonico di Scarpia. In apertura dell'ultimo atto, un clamoroso unisono degli ottoni concatena gli eventi. La melodia infatti fonde l'inno latino con la musica dell'uccisione di Scarpia, per ricordare allo spettatore dove ci troviamo e perché. La scena vera e propria inizia con la musica pastorale che arriva dalla campagna circostante. Le quinte parallele conferiscono alla melodia del pastore, come nella scena della Barriera d'Enfer della *Bohème*, quel senso di misteriosa indifferenza della natura al destino degli individui. Ancora una volta Puccini si dimostra un maestro della pittura sonora, inventando di sana pianta una musica popolare. Il racconto dell'alba tragica è affidato a un melanconico vagare degli archi, che intagliano nella lugubre tonalità di mi minore il tema di "Oh! Dolci baci". È insolito trovare l'anticipazione integrale di una delle melodie più importanti dell'opera, soprattutto a ridosso dell'aria, tuttavia l'effetto drammatico è impressionante. Puccini si cala per intero nel dramma di Cavaradossi, soffrendo per così dire al suo fianco. Un *consort* di viole e violoncelli accompagna la scrittura della lettera, interrotta dal pensiero della morte imminente. Ancora una volta è uno strumento, lo scuro clarinetto in la, a rivelare il cuore di Mario. La melodia, a differenza di prima, si sviluppa nella tonalità di si minore, ma tocca il la minore al culmine dell'espressione ("E non ho amato mai tanto la vita!"). Tosca porta un raggio di luce nell'armonia, che passa a si maggiore e freme di note ribattute. Grazie alla musica l'opera risulta più efficace del dramma in prosa.
L'idea che mani "mansuete e pure" abbiano ucciso Scarpia suscita in Mario una commossa espressione melodica, che resta sospesa, mentre Tosca impartisce le istruzioni. L'orchestra però, con una reminiscenza della tortura, mette in guardia lo spettatore. Il duetto finale si svolge nella tonalità di sol bemolle maggiore, come se il destino incatenasse gli amanti al loro carnefice e alla sua deforme passione. Ma alla fine le loro voci si uniscono nella melodia trionfale. L'addio avrebbe un sapore un po' retorico, se il duetto non sfumasse in un dolce accordo finale "aperto", in pianissimo. Dal punto di vista musicale il lavoro finisce qui. Il dramma prende il sopravvento e il sipario si chiude sulla melodrammatica declamazione del tema più nichilista dell'opera. Quel che rimane di tanta malvagità e sofferenza è solo il nulla, non la salvezza né la speranza.

Dante Paolocci. Tavola illustrativa della rappresentazione di *Tosca* a Roma, Teatro Costanzi, 14 gennaio 1900 nel periodico «L'Illustrazione Italiana» del 28 gennaio 1900.

GIACOMO PUCCINI CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

di Marco Mattarozzi

1858 Nasce a Lucca. La famiglia occupa una posizione di rilievo nella vita musicale cittadina; il padre di Giacomo insegna armonia e contrappunto all'Istituto musicale di Lucca.

1864 Michele Puccini muore, lasciando alla moglie Albina l'onere di una famiglia numerosa. L'incarico in duomo è ora appannaggio di Magi, fratello di Albina.

1868 Giacomo è fanciullo cantore in San Michele e in duomo, sotto la guida dello zio; nei seminari segue intanto studi regolari, conclusi nell'estate 1873.

1872 Secondo Magi, l'ultimo Puccini è un "falento", un fannullone senza talento. Iscrive il ragazzo all'Istituto, dove studierà composizione con un altro allievo del padre, Carlo Angeloni.

1875 Da qualche anno Giacomo accompagna le funzioni in diverse chiese, entro e fuori le mura di Lucca; ne nascono brevi pezzi per organo.

1876 A piedi fino a Pisa, per ascoltare *Aida*. «Ne rimasi sbalordito, direi quasi spaventato». Difficile scindere l'episodio dal suo alone di presagio; l'autore della *Bohème* vide in quella giornata una svolta: *Aida* lo rivelò a se stesso.

1878 Esordio pubblico in San Paolino, per il saggio annuale dell'Istituto; un *Mottetto* e un *Credo* trovano festosa accoglienza.

1880 Al termine degli studi presenta una *Messa a quattro voci con orchestra*. I primi Puccini avevano studiato a Bologna; Giacomo punta direttamente su Milano: in autunno supera a pieni voti l'esame di ammissione al Conservatorio, e da dicembre segue le lezioni di Antonio Bazzini. Ha il sostegno di una borsa di studio, messa a disposizione dalla regina Margherita e ottenuta dalla determinazione di Albina; scaduto l'assegno annuale, sarà un prozio, Nicolao Cerù, a finanziare gli studi. Giacomo si mostra ora un allievo assiduo; al Dal Verme scopre *Carmen*.

1882 Diviene allievo di Amilcare Ponchielli. In classe trova il livornese Pietro Mascagni.

1883 Franco Faccio dirige in Conservatorio il *Capriccio sinfonico*. Giacomo riceve, con il diploma di composizione, una medaglia per il miglior saggio di fine corso; il *Capriccio sinfonico* sarà presto pubblicato. Ponchielli lo presenta a Ferdinando Fontana, giornalista e librettista: su un soggetto destinato ad altri, *Le Willis* partecipa al primo concorso Sonzogno, ma senza fortuna.

1884 Si decide di portare in scena l'opera: Ricordi curerà la stampa del libretto. Al Dal Verme, il successo di *Le Willis* è immediato; Giulio Ricordi prende accordi per una seconda opera: a Puccini va un assegno fisso mensile, mentre per *Le Willis* l'editore sollecita un ampliamento; la nuova versione, con il titolo definitivo *Le Villi*, andrà in scena al Regio di Torino. A Lucca, vede spirare la madre.

1885 Esordio alla Scala con *Le Villi*.

1886 Nasce a Monza Antonio Puccini. È figlio di Giacomo ed Elvira, la moglie di un amico d'infanzia; il legame dura da un paio d'anni, con grave scandalo: Elvira ha abbandonato Lucca, portando con sé la figlia Fosca. Tra difficoltà materiali e le durezze di un ambiente ostile, la nuova opera avanza stentatamente; l'*Edgar* sarà completato nell'estate 1887.

1889 Alla Scala *Edgar* non va oltre la terza replica.

1890 *Manon Lescaut* :pongono mano al libretto, in fasi successive, Leoncavallo, Marco Praga, Oliva, Illica e Giacosa, sotto l'occhio fermo di Ricordi e di Puccini.

1891 Puccini scopre in Torre del Lago il suo luogo; vi si rifugia con Elvira, Tonio e Fosca. Si chiude un periodo di precarietà e di miseria.

1892 *Edgar* va in scena a Ferrara e a Madrid.

Finita *Manon Lescaut*, Puccini assiste ad Amburgo a *Le Villi*: sul podio Gustav Mahler.
1893 Al Regio di Torino trionfo per *Manon Lescaut*. I debiti sono saldati, la vecchia casa di Lucca riscattata; il successo alla prima ridisegna la carta dell'opera italiana e ribalta per sempre le sorti di Puccini: inizia, con Illica e Giacosa, il lavoro alla *Bohème*.
1896 *La bohème* al Regio di Torino, direttore Toscanini. Accoglienza tiepida, senza entusiasmo; la stampa è cauta, perplessa. Nelle ventiquattro repliche *La bohème* prende quota, e si impone definitivamente con l'inverosimile delirio del pubblico di Palermo. Il prossimo titolo è deciso da tempo: *Tosca*, con Illica e Giacosa.
1898 *La bohème* visita Parigi: successo pieno, cordialissimo.
1900 Prima di *Tosca* al Teatro Costanzi. L'opera si avvia presto a conquistare i maggiori teatri. Puccini assiste al dramma di Belasco *Madame Butterfly*: cadono immediatamente i tanti progetti avanzati negli ultimi mesi; la stesura del libretto è affidata ancora a Illica e Giacosa.
1903 Il lavoro a *Madama Butterfly* subisce una brusca interruzione: il 25 febbraio l'auto di Puccini sbanda e si rovescia, procurandogli una grave frattura alla tibia; la guarigione è lenta, complicata da una forma di diabete, e giunge a una fase critica nei rapporti con Elvira. Con l'improvvisa morte del marito la lunga convivenza può trasformarsi in un solido matrimonio; le nozze saranno celebrate il 3 gennaio 1904.
1904 *Madama Butterfly* alla Scala: un fiasco, con ogni probabilità pilotato. L'opera è ritirata dalle scene e sottoposta ad accorti tagli e modifiche; in questa veste è presentata a Brescia con esito limpido e felicissimo.
1907 A New York, invitato dal Metropolitan per *Manon Lescaut* e *Madama Butterfly*, assiste a *The Girl of the Golden West*, un altro successo di Belasco.
1909 L'isterica gelosia di Elvira spinge al suicidio una giovane domestica; l'atmosfera di casa è divenuta un incubo, e Puccini vive i suoi giorni più tragici e avvilenti.
1910 Ovazioni trionfali per *La fanciulla del West*, in prima al Metropolitan con Toscanini direttore; lo sforzo di novità dell'opera è lucidamente colto dalla critica americana.
1913 Si definisce l'idea di una serata con tre atti unici, di argomento e tono diverso; la traccia del primo è una pièce noire, *La houppelande* di Didier Gold, vista a Parigi nel 1912: accantonato ormai Illica, si incarica del libretto (*Il tabarro*) Giuseppe Adami. In autunno Puccini è raggiunto dalla allettante offerta di due impresari viennesi: una decina di numeri musicali per un'operetta, con un compenso esorbitante; in questa forma il progetto non ha un futuro, ma dal protrarsi delle trattative nascerà *La rondine*.
1915 La stretta neutralità di Puccini, la sua mancata adesione a iniziative antitedesche lo espongono a violenti attacchi.
1916 Dato lo scarso interesse di Ricordi, *La rondine* è ceduta a Sonzogno; in novembre è ultimato *Il tabarro*, ma ancora manca lo spunto per gli altri pannelli del "Trittico".
1917 La scelta di Montecarlo per *La rondine* solleva uno scandalo, con accuse di tradimento da parte dell'Action française: Puccini, costretto a difendersi, espone in una lettera aperta l'intricata genesi del lavoro, ribadendo la propria "italianità". Si è intanto scovato il soggetto dei due nuovi atti unici, *Suor Angelica* e *Gianni Schicchi*.
1918 Prima del "*Trittico*" al Metropolitan di New York: applausi convinti a *Gianni Schicchi*, perplessità su *Il tabarro*, delusione per *Suor Angelica*.
1919 Si profila il nome di Carlo Gozzi e del suo «pezzo di teatro più normale e umano», *Turandot*.
1924 Incontra a Firenze Arnold Schönberg, in tournée con *Pierrot lunaire*; l'anno dopo, in una lettera, Schönberg si dirà «orgoglioso di aver suscitato il suo interesse». I dolori e il malessere degli ultimi mesi trovano la loro diagnosi esatta: un cancro alla gola; si consiglia un trattamento al radio in una clinica estera. Puccini parte per Bruxelles. Si spegne il 29. *Turandot* è ferma al terzo atto, al compianto per la morte di Liù; sarà Toscanini, nel buio della "prima" scaligera, a portare l'ultima parola di Puccini.

DISCOGRAFIA ESSENZIALE

di Luigi Bellingardi

Personaggi

Floria Tosca; Mario Cavaradossi; Il barone Scarpia; Cesare Angelotti; Il Sagrestano; Spoletta; Sciarrone; Un carceriere; Un pastore.

1953

Maria Callas; Giuseppe Di Stefano; Tito Gobbi; Franco Calabrese; Melchiorre Luise; Angelo Mercuriali; Dario Caselli; Dario Caselli; Alvaro Cordova. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Victor De Sabata. EMI CDS 5 56304-2 (2 compact)

1959

Renata Tebaldi; Giuseppe Di Stefano; Tito Gobbi; Nicola Zaccaria; Virgilio Carbonari; Piero De Palma; Giuseppe Morresi; Franco Piva; Antonio Negri. Coro e Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Gianandrea Gavazzeni. Giuseppe Di Stefano Records GDS 2101 (2 compact)

1962

Leontyne Price; Giuseppe Di Stefano; Giuseppe Taddei; Carlo Cava; Fernando Corena; Piero De Palma; Leonardo Monreale; Alfredo Mariotti; Herbert Weiss. Coro della Staatsoper di Vienna, Wiener Philharmoniker, dir. Herbert von Karajan. Decca 466 384-2 (2 compact)

1964

Maria Callas; Carlo Bergonzi; Tito Gobbi; Leonardo Monreale; Giorgio Tadeo; Renato Ercolani; Ugo Trama; Leonardo Monreale; David Sellar. Coro del Théâtre National de l'Opéra, Orchestra della Société des Concerts del Conservatorio di Parigi, dir. Georges Prêtre. EMI CMS 5 66444-2 (2 compact)

1966

Birgit Nilsson; Franco Corelli; Dietrich Fischer-Dieskau; Silvio Maionica; Alfredo Mariotti; Piero De Palma; Dino Mantovani; Tom Krause; Patrizio Veronelli. Coro e Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, dir. Lorin Maazel. Decca 440 051-2 (2 compact)

1972

Leontyne Price; Placido Domingo; Sherrill Milnes; Clifford Grant; Paul Plishka; Francis Egerton; John Gibbs; Michael Rippon; David Pearl. Coro di voci bianche della Wandsworth School, John Alldis Choir, Orchestra New Philharmonia, dir. Zubin Mehta. BMG 74321 39503-2 (2 compact)

1976

Montserrat Caballé; José Carreras; Ingvar Wixell; Samuel Ramey; Domenico Trimarchi; Piero De Palma; William Elvin; William Elvin; Ann Murray. Coro e Orchestra della Royal Opera House Covent Garden, dir. Sir Colin Davis. Philips 412 885-2 (2 compact)

1978

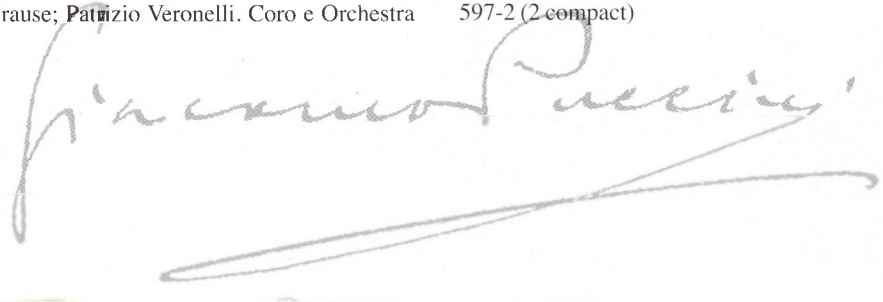
Mirella Freni; Luciano Pavarotti; Sherrill Milnes; Richard Van Allan; Italo Tajo; Michel Sénéchal; Paul Hudson; John Tomlinson; Walter Baratti. Coro di voci bianche della Wandsworth School, London Opera Chorus, London Philharmonic National Orchestra, dir. Nicola Rescigno. Decca 414 036-2 (2 compact)

1980

Renata Scotto; Placido Domingo; Renato Bruson; John Cheek; Renato Capecchi; Andrea Velis; Paul Hudson; Itzhak Perlman; Dominick Martinez. Coro di voci bianche della St. Clement Danes School, Ambrosian Opera Chorus, Philharmonia Orchestra, dir. James Levine. Emi CDS 5 66504-2 (2 compact)

1986

Kiri Te Kanawa; Jaime Aragall; Leo Nucci; Malcom King; Spiro Malas; Piero De Palma; Paul Hudson; Nicholas Folwell; Ivo Martinez. Coro di voci bianche della Royal Opera House Covent Garden, Coro della Welsh National Opera, London Philharmonic National Orchestra, dir.Sir Georg Solti. Decca 414 597-2 (2 compact)



MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

Elenco Sostenitori Giovani aggiornato al 25 gennaio 2011

Filippo Accinni
Gilberto Accurso
Federico Agnoletto
Cristina Albanese
Enrico Albergati
Arina Alexeeva
Edoardo Altamura
Jacopo Ambrosini
Edoardo e Viola Amman
Damiana Andreozzi
Maya Angeli
Alice Arpini
Alberto Badino
Simon Barbot
Annachiara Barindelli
Renata Baruffaldi
Nicholas Belasco
Marco Bellasi
Maria Bellinzona
Bianca Francesca Berardi
Giuseppe Berardi
Alessandra Bernardi
Marina Bertolini
Tommaso Bicego
Francesca Bichi
Tommaso Bichi
Andrea Bigi
Sarah Bigi
Francesca Biondi Morra di Belforte
Chiara Bisighin
Federica Bocciardi
Andrei Bogatsh
Paolo Bolpagni
Barbara Beatrice Bonfanti Palazzi
Carlo Bonifacini
Stefano Boseggia
Alessandro Botré
Olga Brambilla
Paola Brioschi
Francesco Bruni
Agnese Caffi
Silvia Capobianco
Marina Caprotti Moncada
Valentina Capsoni
Calipso Capuzzoni
Giulia Carlini
Martina Caslini
Silvia Catalano
Franco Cattaneo
Elena Ceccon
Matteo Cesari de Maria
Maria Chernyavskaya
Maria Sole Ciccone
Margherita Colombo
Martina Colombo
Sabrina Crivelli
Susanna Dominique Dari
Andrea e Elisa De Donno
Camilla De Paoli
Lucrezia De Sanctis
Giuseppe Robert e Samuel de Spuches
Vittorio De Vecchi
Alberto De Vincenzis
Antonio Dell'Acqua
Dimitri Demertzis
Simone Di Crescenzo
Francesca e Silvia Di Giovanni
Debora Di Grazia
Chiara Di Silvestro
Elena Dimichino
Elisa D'Onofrio
Serena Erba
Nagore Etxabe
Giacomo Faina
Fortunato Fallara
Vincenzo Antonio Fallara
Vesna Faré
Valentina Fattizzo
Elena Fernandez
Marina Fernandez Caceres
Andrea Ferraguti
Carlo Ferrari
Cesare Figari Barberis
Giovanni Figari Barberis
Nicola Figari Barberis
Vincenzo Fontana
Dan Fujita
Claudia Gagliardi
Roberto Gagliardi
Chiara Galatola
Arianna Gallo
Marina Gemma
Leonardo, Lodovica e Niccolò Genghini
Maria Francesca Ghellere
Golsa Golchini
Cecilia Gragnani
Riccardo Gregotti
Alberto Grunstein
Giulia Teodora e Ludovico Jacchia
Yun Jang
Fanny Kihlgren
Giacomo Kihlgren
Izabella Kouznetsova
Ksenia Kuchukova
Marco La Cognata
Roberta Legori
Nicoletta Leone
Davide Libreri
Giulia Linguanti
Francesca Lionetti
Anita Logiacco
Alessandra Lonza
Silvia Magni
Carlo Maitre
Marianna Malacaria
Tommaso Maraffi
Federica Mariani
Giorgia Mariani
Alessio Francesco Marinoni
Elisabetta Matranga Ammirata
Pietro Mazza
Alessio Mereghetti
Mariaclena Micali
Simona Luisella Migliavacca
Giulia Milani
Isabella Minelli
Meriam Mokrani
Francesco Moiana
Elisa Montecchia
Marina Morozova
Risa Namekawa
Matilde Negri
Alessandro Negrini
Mai Nishida
Midori Nomura
Stefano Ortelli
Mario Pacciotti
Alessandro e Francesca Padoan
Laura Paglici
Jacopo Parravicini
Alberto Bruno Penati
Veronica Picciatuoco
Giulia Luigia Ilde Piccioni
Velia Pirone
Maria Cristina e Maria Laura Piva
Rosa Plijnaar
Irene Pontiggia
Alessandro Porta
Isabella Pozzi Repossini
Marco Pozzoni
Marco Quecke
Arianna Radaelli
Filippo Rocchi
Elena Rodighiero
Roberta Romanelli
Sara Rossini
Andrea Rurale
Elena Rusconi
Rosalba Russillo
Martina Sacchi
Giorgio Saibene
Giorgia Sala
Dayana Salaris
Tiziana Scaciga Della Silva
Carlotta, Letizia e Sofia Schena
Orazio Sciortino
Massimiliano Selvitella
Stephanie Serra
Camilla Servizi
Carlo Sgarzi
Alizarina Silva
Matteo F.M. Sommaruga
Ambra Sorrentino
Benedetta Spadaccini
Anna Sprocati
Elena Squintani
Giulio Stix
Cristian Stracca Agostino
Michiyo Sugiura
Ric Takaesu
Valentino Tamburi
Carlomaria Tavecchia
Riccardo Tordera
Arianna Tosi
Cecilia Valentina Tumolo
Natalia Taurina
Fumie Tsujimura
Gabriele Valdonio
Laura Van den Bergh
Antoniya Stoyanova Velinova
Maria Caterina Verderi
Francesco Vigorelli
Martina Volpi
Bing Bing Wang
Julia Westermann
Nils Wilde
Luisa Winsemann Falghera
Sara Zanichelli
Nidia Zaninetti
Valerio Zanolli
Francesca Zardini
Jessica Zen
Martina e Tommaso Zerneri

MILANO PER LA SCALA

fondazione di diritto privato

Foto Lelli & Masotti

PER VIVERE DA VICINO UNA GRANDE TRADIZIONE

La Fondazione Milano per la Scala nasce nel 1991 con lo scopo esclusivo di sostenere il Teatro alla Scala, attraverso i contributi di coloro che ne amano il patrimonio culturale e artistico e desiderano vivere più intensamente la sua grande tradizione.
È la prima istituzione sorta a supporto di un teatro lirico in Italia.

Per informazioni e per adesioni

Milano per la Scala
Via Manzoni, 23 20121 Milano
Tel. 02.7202.1647 Fax. 02.7202.1662 E-mail. miscala@milanoperlascala.it

www.milanoperlascala.it